

Flammenschwert, der Fausten bei seinem Himmelsflug den Eintritt ins Paradies verwehrt.

Eine seiner *Gesualdo*-Oper nicht unähnliche Ästhetik der ausgesparten bis reduktionistischen, aber durchaus präzisen und affektgeladenen (doch hier zuweilen melismatisch gedehnten) Wortvertonung verfolgt Schnittke auch in den ersten beiden Akten seiner Faust-Oper. Oratorisch ist der Grundcharakter. Es ging Schnittke dabei um den «Leidensweg» «eines guten und bösen Christen», um «die Anlehnung an die Passionsform», wie er in seinem Kommentar zur «Faust-Kantate» schrieb. *Prima le parole*: Der Text sollte, durch die Singstimmen verfremdend überhöht, gleichsam zeremoniell (und wie aus einer anderen Welt heraus empfunden) «deklamiert» werden. Nicht umsonst berührte Schnittke das «Falsche» (Verstellte sowie Umständlich-Geschwollene) und das «Dumme» (Plump-Einfältige), aber eben Wortgewaltige der eher antiklerikalen Sprache von 1587. Eine Ahnung von dem, was Schnittkes letzter Vokalstil vermag, vermittelte bei der Hamburger Uraufführung allein Eberhard Büchner in der Rolle des Alten, der einen Bekehrungsversuch bei Faust unternimmt: In der Doppeldeutigkeit eines Gottvaters einerseits und eines Devotionalienhändlers andererseits, mit Kreuzen und Kerzen auf einer zweckentfremdeten Mülltonne agierend, sang er seine Partie souverän und gelassen aus – einer der wenigen Ruhepunkte einer ansonsten äusserst hektischen und insgesamt ungenauen Aufführung.

Gerd Albrecht, versierter Dirigent nichtgenialer Musik, organisierte die beiden ersten Akte gleichsam als ein *Accelerando* hin zum III. Akt; durchweg waren die *Tempi* ge- und verhetzt. Albrecht hat mit der «Hamburger Fassung» dieser Uraufführung aber auch Eingriffe in die Partitur zu verantworten, wie sie Alfred Schnittke selber wohl kaum je vorgenommen hätte. Vor allem der II. Akt wurde erheblich zusammengestrichen, reduziert fast nur auf die dort zentralen Kapitel «Fausti Weheklag»; weiterhin gab es Umstellungen. Zu Albrechts problematischsten Einfällen gehört es jedoch, dass er die elfteilige Ballettsuite *Bacchanalien des D. Fausti zur Fastnacht* und sogar auch noch Passagen aus Schnittkes *Peer Gynt*-Ballett als Zwischenspiele einstreute, als wäre Schnittkes «polystilistischer» Ansatz eine stillose Angelegenheit. Eine werkgetreue *Historia des D. Johann Fausten* ist in Hamburg daher nicht zustande gekommen. Alfred Schnittke glaubte zwar daran, dass die Hoffnung möglich und das Hoffen notwendig sei, aber nicht, dass es für alle Fälle Lösungen oder gar Erlösungen gebe, – es sei denn in einem allmählichen Prozess der steten Auseinandersetzung mit der teuflischen Realität. Von diesem kann freilich nicht immer gesagt werden, wer nun gerade wem unterlegen ist.

Walter-Wolfgang Sparrer

Spirituelle mais Strop discrète

Biennale de Venise : 46^e festival de musique contemporaine

Alors que la Biennale de Venise fêtait cette année son centenaire, sa section musicale, toujours guidée par l'inusable Mario Messinis, brillait cette année d'un éclat particulier. Un mois de concerts quasi quotidiens (avec souvent même deux concerts par jour), des lieux prestigieux comme La Fenice ou la Basilique San Marco, les ensembles européens les plus célèbres (Ensemble Modern, Klangforum Wien, London Sinfonietta), des orchestres de réputation, des créations de compositeurs reconnus (Rihm, De Pablo, etc.) et surtout, une sélection d'œuvres connues mais rarement jouées.

Sur le thème de la spiritualité dans la musique contemporaine, Messinis a ainsi rassemblé des œuvres aussi diverses que la *Dahlemer Messe* de Dieter Schnebel, le *Scardanelli-Zyklus* de Heinz Holliger, le *Requiem* de Hans Werner Henze, *Liturgien* de Mauricio Kagel, *Composition I, II et III* de Galina Ustvolskaja, *La Terre des Hommes* de Klaus Huber, *Coro* de Luciano Berio et bien d'autres. Toutes ces œuvres ont bien entendu déjà été présentées ailleurs, mais leur juxtaposition permet de les écouter sous un angle particulier : sans doute y a-t-il chez de nombreux compositeurs actuels un besoin de spiritualité mystique et (souvent) athée, témoin également d'un humanisme profond, qui transcende les limites de l'art musical. Le contexte si particulier de Venise se prête magnifiquement à ce thème et ce n'est pas par hasard que la Basilique San Marco aura servi de cadre exceptionnel à certains concerts. A Wolfgang Rihm fut commandée une œuvre pour orchestre spécialement adaptée à ce lieu : loin de vouloir séparer les musiciens dans l'église, à l'instar d'un Gabrielli, Rihm a au contraire concentré la matière orchestrale (composée essentiellement de vents et de percussions) de manière à ce que, partant d'une source unique, le son emplisse progressivement tout le volume de la basilique. Cette œuvre émouvante est certainement une des grandes réussites de ce compositeur pourtant si prolifique, et son interprétation très réussie par le Würtembergisches Staatsorchester de Stuttgart constitue un des grands moments de la Biennale (au même programme figurait *Ekklesiastische Aktion* de B. A. Zimmermann, œuvre spirituelle tout aussi majeure).

D'autres thématiques traversaient la programmation, notamment la section « Aperto », consacrée à des compositeurs plus jeunes. Parmi les œuvres les plus intéressantes que nous ayons eu l'occasion d'entendre, lors de la première semaine du festival, citons celles d'Ivan Fedele (remarquablement interprétées par l'Ensemble Contrechamps), de Luca Mosca, de Stefano Gervasoni

(un concerto pour alto et ensemble, certes un peu long, mais remarquablement inventif) ou de Paolo Aralla. Parmi les compositeurs issus de la mouvance électro-acoustique, on retiendra le nom de Roberto Doati, auteur d'une pièce très intéressante pour voix et *live electronics*. Loin de tous stéréotypes, l'écriture navigue entre les voix de l'interprète Marianne Pousseur et une environnement sonore qui mélange limpidité et rugosité, prolongement de la voix et opposition à celle-ci – le tout inspiré par des styles musicaux très divers. Enfin cette section a permis de redécouvrir des compositeurs certes moins jeunes, mais peu entendus, tels Camillo Togni ou Niccolò Castiglioni. A part Contrechamps déjà cité, cette section faisait essentiellement appel à des interprètes italiens, dont l'Ensemble Ex Novo de Venise, qui a tout à fait sa place parmi les ensembles européens de qualité.

Bien entendu, comme dans tous les festivals, tout n'était pas de la même qualité : on regrettera que *Tristan*, opéra de Francesco Pennisi, ait été tellement annihilé par une mise en scène ringarde, qu'Alessandro Melchiorre se soit aussi attelé à un sujet d'opéra de chambre d'une manière peu réfléchie ou que la qualité des prestations de l'Ensemble Klangforum n'ait fait que décliner au fil des concerts : la dernière œuvre, le magnifique *Tehillim* de Steve Reich, que l'on a tellement rarement l'occasion d'entendre en concert, fut proprement « massacrée ».

On reste parfois aussi pantois devant l'organisation quelque peu chaotique et la présence trop clairsemée du public : il y aurait, de la part de la Biennale, un gros effort à entreprendre pour la promotion et la diffusion d'une telle manifestation, car la haute tenue de la programmation pourrait certainement attirer de nombreux mélomanes, italiens et étrangers, intéressés par la création musicale de ce siècle.

Eric de Visscher

Servir la musique sous toutes ses formes

Hommage à André-François Marescotti

« On l'a appelé le *Chabrier suisse* parce qu'il a été très influencé par les impressionnistes français », déclare Daniel Marescotti. Mais André-François Marescotti, son père, qui nous a quittés en mai dernier à l'âge de 93 ans, était bien plus qu'un héritier. Conscient de l'importance cruciale du dodécaphonisme, le compositeur s'est aussi inlassablement employé à défendre l'ouverture et la richesse de la vie musicale en Suisse.

Dans les années vingt, André-François Marescotti a certes été très profondément marqué par son admiration pour Caplet et Dukas ainsi que par l'étude approfondie des œuvres de Ravel, Fauré et Chabrier ; comme, plus tard, par son amitié pour Roussel. Ce qui explique

**Un hommage
bienvenu**

*Claude Tappolet: « Julien-François Zbinden. Compositeur »
Georg, Genève 1995, 462 p.*

Le livre que Claude Tappolet consacre à Julien-François Zbinden à l'occasion de son 75^e anniversaire (1992) est un hommage bienvenu. En effet, on connaît l'importance du compositeur pour la vie musicale romande de ces cinquante dernières années. L'auteur, par ailleurs éditeur de la correspondance d'Ansermet¹ et bon connaisseur de la vie musicale genevoise des XIX^e et XX^e siècles², a voulu offrir un ouvrage qui se veut très complet aux multiples admirateurs du musicien vaudois. D'après l'album photographique richement garni qui se trouve en annexe, on peut déduire qu'auteur et compositeur ont travaillé de concert, le second débattant des archives personnelles apparemment considérables pour les mettre gracieusement à disposition du premier.

Disons d'emblée que l'ouvrage n'a aucune prétention musicologique, ce qui dans un sens est regrettable, et dans un autre limite les dégâts... Pour ce qui est de l'organisation de la matière, les chapitres purement biographiques alternent avec ceux consacrés aux œuvres, dans une progression chronologique parallèle. Le tout étant parsemé de courts chapitres plus analytiques qui nous livrent quelques réflexions du compositeur sur différents problèmes : tradition et modernité au XX^e siècle, par exemple, où l'artiste affirme se sentir esthétiquement très proche de Honegger³, tout en condamnant plus ou moins ouvertement et maladroitement la plupart des avant-gardes du siècle. Les éléments biographiques retenus par l'auteur sont essentiellement d'ordre professionnel. D'autre part, pour chaque œuvre significative du compositeur, nous avons droit à une liste pour le moins exhaustive de critères objectifs la concernant : circonstances et dates précises de la composition, date et interprètes de la création (souvent avec les autres œuvres au programme !), dates et interprètes de toutes les auditions connues (souvent avec les autres œuvres au programme !), parfois une analyse thématique du compositeur et, comme si cela ne suffisait pas, les réactions dans la presse quotidienne qui, comme on le sait, sont d'un apport essentiel pour la compréhension d'une œuvre.

On ne trouve aucune velléité d'explications fastidieuses, ennuyeuses et rébarbatives de la musique et du style de Zbinden dans lesquelles les musicologues se complaisent souvent. D'ailleurs, M. Tappolet l'annonce immédiatement dans une note liminaire : « nous avons

qu'il ait contribué, dans les années trente, à faire connaître la musique de Poulenc à Genève. Mais, dès ses débuts, une réflexion à la fois curieuse et exigeante l'a inspiré et guidé dans ses choix stylistiques. Une constante qui marquera toute sa carrière, tant dans ses activités de pédagogue que dans la conception de programmes de concerts particulièrement audacieux.

Présenter à Genève des œuvres contemporaines en première audition et les répéter en fin de concert figurait déjà dans les buts du « Carillon », petite société de musique de chambre contemporaine qu'il avait fondée en 1933 avec le pianiste André de Blonay, le compositeur Jean Binet et leur ami commun, Henri Brolliet. « Aux concerts de Merlinge, patronnés par la Reine Marie-José, rappelle son collègue et ancien élève Didier Godel, il a fait jouer le *Marteau sans Maître* de Boulez. C'était en avril 1956, avec les interprètes de la création parisienne et Boulez lui-même, à la direction. Marescotti voulait aussi que l'Association suisse des musiciens ne reste pas le lieu de célébration d'une esthétique unique. Mais que les fêtes de l'ASM se fassent l'écho de nouvelles options. Et pour cela, il s'est battu. »

Quand le compositeur carougeois partait à la bataille, c'était souvent pour gagner. Mais ce n'était pas toujours lui le premier bénéficiaire de ces actions. Ainsi, quand il fonde, avec plusieurs collègues romands, la SUISA (Société suisse pour les droits des auteurs d'œuvres musicales), en 1942, il n'a pas en tête son propre intérêt. « Pour lui, relate Didier Godel, l'argent de la musique devait aller à la musique. C'est pourquoi ses droits d'auteur vont à la Fondation qui porte son nom et permettent d'aider de jeunes musiciens. »

Cette générosité se manifeste également dans son enseignement de la composition. « Il se préoccupait du devenir des personnes qu'il avait suivies, assure Didier Godel. S'il n'influait pas le style de ses élèves, il lisait la musique avec le métier des gens qui ont participé à beaucoup de jurys. Pourtant, au premier contact, on retenait surtout son côté un peu sévère. Il ne supportait pas qu'on se répète. Le *fugato*, la musique répétitive, ce n'était pas pour lui plaire. Et, par-dessus tout, il abhorrait la musique compacte, ce « super-concentré », disait-il, « ce pâté avec la cuillère qui tient dedans ». Pour lui, la musique devait être aérée et tout de suite écrite de façon très précise ».

La précision, Marescotti s'en est notamment servi pour dégager les harmonies de nombre de ses œuvres. « Les compositeurs ne sont pas toujours là

pour donner leurs conseils aux interprètes, expliquait-il. Comme j'utilise beaucoup l'harmonie d'intensité, les accords se dégagent par les nuances. C'est la raison pour laquelle je retouche souvent, après audition, quelques petits détails d'orchestration. »

Tôt salué par la notoriété, André-François Marescotti a écrit le morceau imposé pour les pianistes du premier Concours International d'Exécution Musicale, en 1939, baptisé *Fantastique* et interprété, entre autres, par le lauréat, Arturo Benedetti-Michelangeli. Mais ses succès n'ont pas entamé son sens



André-François Marescotti. Portrait original au trait par Théodore Stravinski (1984)

critique... Après des années de fructueuse collaboration avec Ernest Ansermet, Paul Sacher, Samuel Baud-Bovy, Lottie Morel et bien d'autres interprètes de renom international, le compositeur traverse une période de silence, à l'issue de laquelle il s'engage dans une voie sérielle, ce qui lui vaudra une certaine hostilité des conservateurs alors en place, Ansermet en tête. « Franz Walter faisait remarquer que ses œuvres sérielles étaient plus noires que chabriques, se rappelle Daniel Marescotti. Mais jusqu'à ses dernières œuvres, il n'a cessé d'adapter la technique sérielle à sa personnalité. »

« Si j'entre au Conservatoire, je servirai la musique sous toutes ses formes »*, s'était juré André-François Marescotti au moment de s'engager dans ses études. Nous savons maintenant qu'il a magnifiquement tenu promesse.

Isabelle Mili

* in *Mémoires de la musique*, entretiens radiophoniques avec François Hudry, mars 1990

Pour en savoir plus : *André-François Marescotti*, par Claude Tappolet, éditions Georg, Genève